



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

Subjektive Historiographie. Die ungarische Filmemacherin Marta Mészáros und ihre Tagebuch-Trilogie (1982-1990)

Vidovic, Patricia

Abstract: In den ungarischen Wochenschauen der 1950er-Jahre, »diesen kurzen Propagandafilmen«, wie der ungarische Filmemacher Sándor Buglya schreibt, »sind nur die Bilder wahr. Was aber durch die Filme, die vorgetragenen Dialoge und den Kommentar präsentiert wird, ist eine ständige Lüge. Und natürlich tost ununterbrochen der Beifall. Die Kamera verstellt die Wahrheit, sie gaukelt wirklichkeitsferne Illusion vor.« Nun könnte man darüber streiten, was »wahre Bilder« sind. Entscheidend jedoch ist Buglyas Hinweis, dass jegliche Art von Film, sei es ein Dokumentar-, Wochenschau- oder Spielfilm, die vorfilmische Realität verändert. Buglya schildert, wie in ausländischen und Budapester Wochenschauberichten nahezu dasselbe Bildmaterial verwendet, jedoch mit einander entgegengesetztem Kommentar ausgestrahlt wurde: Während erstere (im Blick auf das Jahr 1956) die Ereignisse eines Volksaufstandes dokumentierten, galten für letztere dieselben Bilder als Beleg einer Konterrevolution. Der Dokumentarfilm, so Buglya, sei kein Abbild des Realen, sondern spiegele mehr oder weniger genau das Verhältnis des Regisseurs zur Wirklichkeit.

DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1452>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-114087>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Vidovic, Patricia (2015). Subjektive Historiographie. Die ungarische Filmemacherin Marta Mészáros und ihre Tagebuch-Trilogie (1982-1990). *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History*, 12(1):176-187.

DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1452>

Patricia Vidović

SUBJEKTIVE HISTORIOGRAPHIE

Die ungarische Filmemacherin Márta Mészáros
und ihre »Tagebuch«-Trilogie (1982–1990)

Diary for My Children
(Napló gyermekeimnek)
A film by
Márta Mészáros



Napló gyermekeimnek (Tagebuch für meine Kinder),
Ungarn 1982, 107 Minuten, s/w,
Regie und Drehbuch: Márta Mészáros.
Napló szerelmeimnek (Tagebuch für meine Lieben),
Ungarn 1987, 141 Minuten, s/w + Farbe,
Regie: Márta Mészáros, Drehbuch: Márta Mészáros, Éva Pataki.
Napló apámnak és anyámnak (Tagebuch für meine Eltern),
Ungarn 1990, 119 Minuten, s/w + Farbe,
Regie: Márta Mészáros, Drehbuch: Márta Mészáros, Éva Pataki.

In den ungarischen Wochenschauen der 1950er-Jahre, »diesen kurzen Propaganda-filmen«, wie der ungarische Filmemacher Sándor Buglya schreibt, »sind nur die Bilder wahr. Was aber durch die Filme, die vorgetragenen Dialoge und den Kommentar präsentiert wird, ist eine ständige Lüge. Und natürlich tost ununterbrochen der Beifall. Die Kamera verstellt die Wahrheit, sie gaukelt wirklichkeitsferne Illusion vor.«¹ Nun könnte man darüber streiten, was »wahre Bilder« sind. Entscheidend jedoch ist

1 Sándor Buglya, Die subversive Kamera in Ungarn, in: Hans-Joachim Schlegel (Hg.), *Die subversive Kamera. Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen*, Konstanz 1999, S. 249-264, hier S. 250.

Filmstill (im Original farbig)
aus »Tagebuch für meine Eltern«:
Juli, die Protagonistin, filmt eine Kundgebung



Buglyas Hinweis, dass jegliche Art von Film, sei es ein Dokumentar-, Wochenschau- oder Spielfilm, die vorfilmische Realität verändert. Buglya schildert, wie in ausländischen und Budapest Wochenschauberichten nahezu dasselbe Bildmaterial verwendet, jedoch mit einander entgegengesetztem Kommentar ausgestrahlt wurde: Während erstere (im Blick auf das Jahr 1956) die Ereignisse eines Volksaufstandes dokumentierten, galten für letztere dieselben Bilder als Beleg einer Konterrevolution.² Der Dokumentarfilm, so Buglya, sei kein Abbild des Realen, sondern spiegele mehr oder weniger genau das Verhältnis des Regisseurs zur Wirklichkeit.³

Vielleicht waren es gerade diese Einsicht in die Grenzen des Dokumentarischen (bzw. der Missbrauch dokumentarischer Bilder) und die Infragestellung des Objektiven, die die ungarische Regisseurin Márta Mészáros Mitte der 1960er-Jahre dazu bewogen haben, den reinen Dokumentarfilm zugunsten einer hybrideren Form aufzugeben. Die Kombination von Archiv- und Wochenschaumaterial, autobiographischen und fiktionalen Elementen erlaubte es ihr, die ungarische Geschichte von 1947 bis in die 1950er-Jahre subjektiver und diskursiver zu erfassen. Mészáros zählt bis heute zu den erfolgreichsten und produktivsten Regisseurinnen nicht nur Ungarns, sondern auch Ostmitteleuropas insgesamt. Kaum eine Filmemacherin kann auf eine über 40-jährige Schaffensperiode verweisen. Während die westliche Filmkritik der 1980er- und 1990er-Jahre sie gern als Fahnenträgerin eines ungarischen Feminismus deklarierte, distanzierte sich Mészáros zeitlebens von einer solchen Kategorisierung.⁴ Es ist

2 Vgl. den Wochenschau-Film »Flight from Hungary« (1957) der Warner-Pathé News, in dem sich die amerikanische Sicht als Ausweis der eigenen Ideologie des Kalten Krieges nachvollziehen lässt: <http://w3.osaarchivum.org/digitalarchive/index_hu.html>. Verwiesen sei zudem auf János Zsombolyais Film »A forradalom képei 1956–57« / »Die Bilder der Revolution 1956–57« (1990), in dem die Praxis des doppelten Gebrauchs und die unterschiedliche Kontextualisierung der Bilder geschildert werden.

3 Buglya, Die subversive Kamera (Anm. 1), S. 251.

4 Einen differenzierten, post-feministischen Umgang mit ihren Arbeiten belegt die aktuelle Publikation von Beate Hock, *Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*, Stuttgart 2013, S. 135f.

an der Zeit, den vormalig verkürzten Blick auf die (bild)politische Wirkungsweise ihrer Filme zu erweitern und sich heute unter neuen Gesichtspunkten ihrem wichtigsten Filmprojekt zu widmen.

Ihre bekannteste Arbeit, die »Tagebuch«-Trilogie, entstand in den Jahren 1982 bis 1990 und setzt sich inhaltlich mit der Phase um 1956 im kommunistischen Ungarn auseinander. Mészáros formt dabei einen sehr persönlichen und »collagierten« Blick auf das Zeitgeschehen, indem sie mit *Found-Footage*-Material arbeitet, d.h. mit fremdem Archiv- oder Spielfilmmaterial.⁵ Sie fordert den Betrachter unwillkürlich heraus, ihrer Sicht zu folgen und das Gesehene zugleich in Frage zu stellen. Aus heutiger Perspektive wirft die Trilogie nach wie vor aktuelle Fragen zum Verhältnis von Film und Geschichte auf: Welche Rolle spielt der Film als eine Kulturtechnik, um selbst-reflexiv und selbstkritisch mit (Geschichts-)Bildern umzugehen? Wie kann ein Film nicht nur historische Prozesse spiegeln, sondern seinerseits Geschichte schreiben? Als hätte Mészáros mit ihren Arbeiten ein diskursives Gegenkonzept zu Buglyas eingangs zitierter (aber viel späterer) Feststellung entworfen, erklärt sie 1984: »Das grundlegende Motiv aller meiner Filme ist die Anatomie der Lüge [...]«.⁶

1931 in Ungarn geboren, verbringt Márta Mészáros die ersten Lebensjahre mit ihren Eltern (die Mutter Malerin, der Vater Bildhauer) im sowjetischen Exil, genauer gesagt im abgeschiedenen Frunze, welches heute unter dem Namen Bischkek bekannt ist und im zentralasiatischen Kirgistan liegt. Ihr Vater habe das Exil nicht politisch, sondern persönlich begründet, erklärt Mészáros in einem späteren Interview; er habe den Weg seiner mongolischen Vorfahren zurückverfolgen wollen.⁷ 1938 wird der Vater jedoch im Zuge der stalinistischen »Säuberungen« verhaftet, und die Mutter stirbt kurz darauf. 1946 kehrt sie verwaist nach Budapest zurück und lebt in den darauffolgenden Jahren bei entfernten Verwandten. Mészáros erfährt erst 1999, dass ihr Vater hingerichtet wurde.⁸

Als sie anfängt, die Drehbücher für ihre »Tagebuch«-Trilogie zu schreiben, blickt Mészáros bereits auf einen erfolgreichen Werdegang als Filmemacherin zurück – eine damals durchaus ungewöhnliche Karriere. Da Anfang der 1950er-Jahre noch keine einzige Frau an der ungarischen Filmhochschule eingeschrieben ist, entscheidet sich Mészáros für ein Dokumentarfilm-Studium an der Moskauer Filmhochschule

5 Vgl. Cecilia Hauheer/Christoph Settele, *Found Footage Film*, Luzern 1992, S. 4.

6 Mészáros im Gespräch mit Marcel Martin, in: *Révolution* Nr. 220, 18.5.1984 (eigene Übersetzung); zit. nach Kristian Feigelson, *Du journal intime à l'écran-souvenir chez Márta Mészáros*, in: ders. (Hg.), *Théorème. Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, Paris 2003, S. 99-110, hier S. 99.

7 Vgl. das Interview »Etre née sous Staline«, in: *Le Figaro*, 17.5.1984; zit. nach Feigelson, *Du journal intime* (Anm. 6), S. 100. Zur Flucht der Eltern gibt es verschiedene Auslegungen. Vgl. Steven Kovács' Lesart, der die väterliche Rückkehr durchaus als politisch-ideologisch motiviert betrachtet – als Suche nach dem sozialistischen Paradies und Flucht vor einem faschistischen Ungarn; siehe ders., *Diary for My Loves. '68 Diaries of Politics and Love*, in: *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* 35 (1990), S. 97-101, hier S. 97.

8 Vgl. Andrew James Horton, *Ordinary Lives in Extraordinary Times – Márta Mészáros interviewed*, in: *Senses of Cinema* 22 (2002), URL: <<http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/meszaros/>>; John Cunningham, *Hungarian Cinema. From Coffee House to Multiplex*, London 2004, S. 127.



Filmstill aus »Tagebuch für meine Kinder«: Julis wiederkehrende Erinnerung an ihre Mutter

VGIK (Staatliches All-Unions-Institut für Kinematographie). Erst nach ihrem dortigen Abschluss (1956) sowie Auslandsaufenthalten in Polen und Rumänien kehrt sie nach Ungarn zurück. Als sie schließlich 1968, im Alter von 37 Jahren, ihren ersten fiktionalen Film dreht (»Eltávozott nap« / »Das Mädchen«), ist dies zugleich der erste Spielfilm in der Geschichte des ungarischen Kinos, der von einer Frau stammt.⁹ 1975 gewinnt ihr Film »Örökbefogadás« / »Adoption« den Goldenen Bären auf der Berlinale, und zwei Jahre später wird »Kilenc hónap« / »Neun Monate« in Cannes ausgezeichnet. Márta Mészáros gelingt damit der internationale Durchbruch.

Anfang der 1980er Jahre beginnt sie mit der Arbeit an ihrer »Tagebuch«-Trilogie, die ihr wohl ambitioniertestes und persönlichstes Filmprojekt wird: 1982 entsteht »Napló gyermekeimnek« / »Tagebuch für meine Kinder«, 1987 folgt »Napló szerelmeimnek« / »Tagebuch für meine Lieben« und 1990 schließlich »Napló apámnak és anyámnak« / »Tagebuch für meine Eltern«.¹⁰ Rückblickend erzählt Mészáros: »I intended to make a trilogy from the very beginning. Ever since I began to see the world around me, I had

9 Vgl. Catherine Portuges, *Screen Memories. The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*, Bloomington 1993, S. 8. Weniger erfolgreich, aber dennoch wichtig waren die Filme der Dokumentarfilmerinnen Judit Elek und Livia Gyarmathy, die zeitgleich als Regisseurinnen auf sich aufmerksam machten.

10 Im Jahr 2000 entstand der letzte, inoffizielle Teil des Tagebuchs: »Kisvilma – az utolsó napló« / »Kleine Vilma – Das letzte Tagebuch«. Dieser Film macht einen geographischen und chronologischen Sprung zurück in die Vergangenheit: Hier geht es um Julis/Mészáros' früheste Kindheits-erinnerungen an ihre Eltern in Kirgistan. Vilma war der Vorname ihrer Mutter. In allen Tagebuch-Filmen führte ihr Sohn Nyika Jancsó die Kamera, der als einer der beiden Söhne aus ihrer zweiten Ehe mit dem bekanntesten ungarischen Regisseur Miklós Jancsó hervorging.

had a desire to do something on the screen that is similar to a saga, a family novel in literature. Where the stories continue, the characters return after certain changes, enriched or burdened with historic and private experiences.«¹¹ Die erzählte Zeit der Trilogie umfasst die Jahre zwischen 1946 bis 1958, beginnt demnach in der frühen ungarischen Nachkriegszeit, schildert die Jahre um Stalins Tod und die Phase der Entstalinisierung bis zur Revolution von 1956 und verbindet ab dem zweiten Teil die beiden zentralen Schauplätze Budapest und Moskau.

Mészáros verknüpft auf komplexe Weise drei unterschiedliche narrative und raumzeitliche Ebenen miteinander: die semi-fiktionalen und autobiographischen Elemente ihres eigenen Werdegangs, die anhand ihres Alter Egos Juli Kovács erzählt werden; die immer wieder als Flashback hereinbrechenden Kindheitserinnerungen an ihre Eltern; sowie historisches Footage-Material aus Fernseh- und Nachrichtenarchiven, das mittels Montage mit inszenierten Filmsequenzen verknüpft wird, um einen real-dokumentarischen Bezug des Erzählten zum historischen Kontext herzustellen. Die Form des Tagebuchs liefert dabei den legitimierenden Rahmen für eine Erzählung, die Subjektivität betont und dabei auf das Spannungsverhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sagbaren in einem hochgradig politisierten Raum verweist.

Im Zentrum der drei Filme stehen Julis Suche nach ihrem Vater, der Verlust ihrer Heimat sowie der Prozess ihrer Emanzipation von politischen und gesellschaftlichen Rollenmodellen. In der ersten Einstellung von »Tagebuch für meine Kinder« sehen wir die junge Protagonistin im Flugzeug sitzen, wie sie mit einer Gruppe ungarischer Kommunisten aus der Sowjetunion zurückkehrt und im Landeanflug von oben auf das kriegszerstörte Budapest blickt. Dort angekommen wird Juli von ihrer zukünftigen Ziehmutter Magda Egri in Empfang genommen – diese ist hochrangiges Parteimitglied der stalinistisch-ungarischen KP sowie Funktionärin der Geheimpolizei. Magda verkörpert nicht nur die stiefmütterlich-private Autorität, sondern auch die politisch-öffentliche, was im Zuge von Julis Heranwachsen zu zahlreichen Auseinandersetzungen führt.

Zwei Figuren stehen im Verlauf der Trilogie stellvertretend für gegensätzliche Pole der Identifikation: auf der einen Seite Magda, als Teil der »roten Bourgeoisie« und ausführendes Organ eines repressiven Staatsapparats; auf der anderen Seite der Ingenieur János, ein ehemaliger Freund Magdas und nun als »Abtrünniger« aktiv im Widerstand gegen das kommunistische Regime. Während Magda jede Auskunft über Julis Eltern und die Gründe für das Verschwinden des Vaters verweigert, appelliert János an sie, gegen das Vergessen und Verdrängen anzukämpfen (erst im zweiten Teil der Trilogie wird sie erfahren, dass ihr Vater zwar rehabilitiert, jedoch tot ist).¹²

11 Zit. nach einem Interview von Catherine Portuges, in: dies., *Memory and Reinvention in Post-Socialist Hungarian Cinema*, in: dies./Peter Hames (Hg.), *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989*, Philadelphia 2013, S. 104-134, hier S. 109.

12 Die Fiktion nimmt das tatsächliche Schicksal des Vaters somit vorweg.



Filmstill aus »Tagebuch für meine Kinder«: Juli in Konfrontation mit ihrer Stiefmutter Magda

Indem János und Julis Vater von demselben Schauspieler (Jan Novicki, dem langjährigen Lebenspartner von Mészáros) dargestellt werden, wird nicht nur ein Erinnerungsnarrativ visualisiert, sondern gleichzeitig auf subtile Weise ein Moment der historischen Zirkularität und Wiederholung erzeugt: Als János im Zuge der Rajk-Affäre (1949) verhaftet wird, erzeugt der direkte Umschnitt auf die erinnerte Abführung von Julis Vater 1938 eine zeitliche Nähe und Parallelisierung dieser Ereignisse.

Juli flüchtet sich in die Welt der Fiktion – sie entwendet heimlich Magdas »Kino-pass« und verbringt die Vormittage statt im Schulunterricht im dunklen Kinosaal, wo sie nicht nur ungarische, sondern auch dänische, schwedische oder US-amerikanische Filme verschlingt. Diese Kino-Szenen haben einen interessanten realdokumentarischen Bezug, da es eine kurze Zeitspanne in der Nachkriegszeit zwischen 1945 und 1948 (dem Jahr der Verstaatlichung der Kinos) gab, in der verstärkt ausländische bzw. westliche Filmproduktionen gezeigt wurden. Um 1948 existierten in Ungarn zwar 862 Kinos,¹³ doch wurden in den Jahren 1946/47 nur sechs ungarische Filme produziert. Daher stürzte sich das hungrige Filmpublikum in die Kinosäle und machte sogar die MGM-»Kriegsschnulze« »Waterloo Bridge« (Mervin Le Roy, USA 1940) überraschend zum Kassenschlager.¹⁴ Für die junge Protagonistin in Mészáros' Film, die bei einem ihrer Kinobesuche auch Greta Garbo in »Mata Hari« (George Fitzmaurice, USA 1931) bewundert, steht bald fest, dass sie nur eines werden möchte: Filmemacherin.

13 Vgl. Cunningham, *Hungarian Cinema* (Anm. 8), S. 69.

14 Vgl. ebd., S. 66.

Mészáros hat vielfach betont, dass es ihr um einen Generationen übergreifenden Diskurs gehe, um eine Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und Erinnerung, die immer wieder reaktiviert werden müsse. Ihre Filme sollen bewusst als Teil einer dynamischen Historiographie gesehen werden:¹⁵ »It is important for us to know more about the period between 1948 and 1956, the Rákosi era, a time that has been erased from Hungarian history. For that reason, I felt obliged to provide that information [...] because young people now are almost entirely ignorant of who Imre Nagy was or how he came to power. I had to tell this story.«¹⁶ Ihre Trilogie agiert dabei als Doppelagent: Einerseits spiegeln die Filme einen historischen Prozess, andererseits agieren sie selbst (bild)politisch auf der Ebene ihrer medienästhetischen Reflexivität.

Der erste Aspekt, der die Tragweite und historiographische »Aufklärungsarbeit« von Mészáros' Trilogie betrifft, wird vor dem Hintergrund verständlich, dass noch 1982 bei einer Zusammenkunft der Agitprop-Abteilung der ungarischen KP und dem Historischen Institut der ungarischen Akademie der Wissenschaften die dort versammelten Historiker auf eine massive Lücke in der Erforschung der Ereignisse von 1956 hinwiesen. Da weiterhin wichtiges Quellenmaterial vorenthalten wurde, warnte Iván T. Berend, damaliger Präsident der Akademie, vor den Folgen eines öffentlichen Stillschweigens und betonte die wichtige Rolle einer Auseinandersetzung mit Geschichte im Zuge des Reformprozesses des Landes.¹⁷ Während die Geschichtswissenschaft an einer öffentlichen Aufklärung gehindert wurde, übernahm die Kunst diese Aufgabe, was nicht zuletzt auch zu einer Mythologisierung der 1950er-Jahre führte: »While the ›fifties‹ could secure little representation in the guarded public discourses of history and politics, it was left to literature [...] and cinema [...] to act as the memory and historical conscience of the nation.«¹⁸ Als Mészáros den Film »Tagebuch für meine Kinder« 1989 erstmals in Frunze zeigt, dem Ort ihrer Kindheit, kommt nach der Vorführung eine Frau auf sie zu und bedankt sich für eine Darstellung, die ihr nach 31 Jahren die Augen geöffnet habe: »I felt you took this material from my private life [...] my grandfather was also purged in '38.«¹⁹

Das Besondere der Trilogie liegt zudem in dem zweiten Aspekt, dass hier nicht nur ein geschichtspolitischer, sondern auch ein medienhistorischer Prozess geschildert wird. Die Filme reflektieren bildpolitische Strategien, indem sie auf die unterschiedlichen Fiktionalitätsgrade und Wirkungsweisen von (Film-)Bildern verweisen und damit historische Narrative per se befragen. Wenn die Filmemacherin rückblickend Sequenzen von grobkörnigem Nachrichtenmaterial, amerikanischen Filmszenen oder

15 Vgl. Portuges, *Screen Memories* (Anm. 9), S. 93.

16 On the Diary Trilogy, Interview in: ebd., S. 134.

17 In der sechsbändigen Publikation der Parteiresolutionen (1944–1982), die Anfang der 1980er-Jahre erschien, fehlte nur der Band über die Jahre 1948–1956; vgl. Richard Aczél, »The Day before Yesterday«. The Representation of the 1950s in Hungarian Cinema in the 1980s, in: *Hungarian Studies* 13 (1998/99), S. 151–178, hier S. 152.

18 Vgl. ebd.

19 Zit. nach Portuges, *Screen Memories* (Anm. 9), S. 4.

politischen Kundgebungen mit einer subjektiven und inszenierten Geschichte verwebt, gelingt es ihr, die Filme der Trilogie »ein moralisches Problem des Totalitarismus reflektieren zu lassen: Wie kann man zugleich Zeuge und Komplize einer Epoche sein?«²⁰

Exemplarisch für Mészáros' Montage-Technik steht der Beginn des zweiten Teils, »Tagebuch für meine Lieben«, in dem eine Militärparade in Schwarz-Weiß-Archivmaterial zu sehen ist: Stalin steigt in einer weißen Militäruniform aus einem Flugzeug und winkt einer begeisterten Menschenmasse zu; dann folgt ein Schnitt, und wir sehen Juli im Kinosaal sitzen, wie sie eben jenen Bildern auf der Leinwand folgt. Zwar war es zu diesem Zeitpunkt durchaus üblich, dass Wochenschauen im Kinosaal gezeigt wurden (Sendestart des ungarischen Fernsehens war 1958); umso stärker ist jedoch die irritierende Wirkung für heutige Betrachter. Unerwartet stellt sich das dokumentarische Archiv-Material als ein Leinwandgeschehen heraus, und der Betrachterblick wird über die zeitliche Distanz verdoppelt: Innerhalb des Films wird die Zeitgenossenschaft eines jubelnden Publikums (Archiv) mit einer stummen Kinozuschauerin (Juli) konterkariert, die stellvertretend unsere Position einnimmt. Der heutige Betrachter muss somit beim Umschnitt vom archivarischen zum fiktionalen Element selbst über die Glaubwürdigkeit des Gesehenen entscheiden. Mészáros war durchaus nicht die erste oder einzige Filmemacherin, die semi-dokumentarisch und mit Footage-Material arbeitete.²¹ Allerdings ist sie die Einzige, die dieses Verfahren in ihrer Trilogie derart selbstreflexiv zur Diskussion stellt: Bilder zirkulieren und sind einer Bedeutungsverschiebung zwischen der historischen, politischen und ästhetischen Narration ausgesetzt.

Doch wie konnten unter einer stark reglementierten Informationspolitik Filme entstehen, die derart brisant waren? Womöglich deshalb, da es in der ungarischen Kulturpolitik seit den 1960er-Jahren einen Zwiespalt zwischen Fachwelt und Öffentlichkeit gab und mit regimekritischen Filmen anders verfahren wurde als in den übrigen sozialistischen Staaten.²² Offiziell existierte in Ungarn keine Zensurbehörde – doch gerade dieser Umstand trug nur noch mehr dazu bei, dass Ungarn in dem Ruf stand, »to have had the most sophisticated and elusive censorship mechanisms in place.«²³

20 Feigelson, *Du journal intime* (Anm. 6), S. 101 (eigene Übersetzung).

21 Der Film »Emberek a havason« / »People of the Mountains« (István Szóts, Ungarn 1942) arbeitete bereits mit Archivmaterial, und Péter Forgács, einer der bekanntesten ungarischen Medienkünstler, verwendete seit den späten 1970er-Jahren Footage-Material in seinen Filmen.

22 Die Künstler wurden zum Teil über zwei Kanäle gelenkt. So konnte es durchaus vorkommen, dass ein Film von offizieller Seite angegriffen wurde, der kulturpolitische Leiter intern jedoch zum Weitermachen ermutigte. Offizielle Beschlüsse und nachfolgende Konsequenzen widersprachen sich häufig; vgl. Terézia Kriedemann, Das Béla Bálázs Studio und die ungarische Neue Welle in den 60er Jahren, in: *Kulturation. Online-Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik* 1/2003, URL: <http://www.kulturation.de/ki_1_report.php?id=42>. Gleichzeitig profitierten die Filmemacher bereits in den 1970er-Jahren von vereinfachten Reisemöglichkeiten, während die Bevölkerung erst im Laufe der 1980er-Jahre verstärkt ins Ausland reisen konnte; vgl. Cunningham, *Hungarian Cinema* (Anm. 8), S. 140.

23 Dina Iordanova, *Cinema of the other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*, London 2003, S. 34.

Der erste Filter saß ohnehin bereits in den Köpfen der Filmemacher selber, aus Angst vor möglichen Konsequenzen.²⁴ Nach der Revolution von 1956 standen die Regisseure »vor drei Dogmen, die ausgesprochen oder unausgesprochen als Tabus galten: das Ereignis von 1956 war kein Volksaufstand, sondern eine Konterrevolution; die Anwesenheit der sowjetischen Armee in unserer Heimat Ungarn ist notwendig; das Einparteiensystem, die führende Rolle der Kommunistischen Partei darf nicht in Frage gestellt werden«.²⁵ Unter János Kádár ab 1956 wurde die Politik der »drei T's« berühmt-berüchtigt: *tiltás* (verbieten), *tűrés* (gewähren lassen), *támogatás* (unterstützen).²⁶ Dennoch ließ diese Einteilung enormen Spielraum für beide Seiten, und im Gegensatz zu Ländern wie der Tschechoslowakei oder Polen war die Situation für Filmemacher in Ungarn leichter. Zwischen Kulturschaffenden und Politikern herrschte ein regelmäßiger Austausch, und es wurden zwar einzelne Filme zensiert oder verboten, aber niemals ein gesamtes Œuvre oder ein Regisseur.²⁷ Nicht zu vergessen ist, dass der Staat die Produktion finanzierte und somit rechtlicher Eigentümer der Filme war.²⁸

Auch Mészáros sieht sich zu einer »Überarbeitung« ihrer Stoffe aufgefordert. In »Tagebuch für meine Kinder« von 1982 wird sie gezwungen, mindestens zwei Szenen herauszunehmen: eine Filmszene aus »Padenie Berlina« (UdSSR 1949), da Chruščëv den Film 1956 als Versinnbildlichung des Personenkults um Stalin angeprangert hatte, sowie eine Szene von der Beerdigung bzw. Umbettung László Rajks am 6. Oktober 1956, die als offensichtlicher Verweis auf das verheimlichte Begräbnis des hingerichteten Imre Nagy im Jahr 1958 gedeutet wird.²⁹ Doch in »Tagebuch für meine Eltern« von 1990 sehen wir, wie das monumentale Stalin-Denkmal gestürzt wird – in der damaligen Gegenwartssituation der osteuropäischen Umbrüche eine besondere, historische Symbolszene. Der Sturz des Denkmals bedeutete auch eine Befreiung der Bilder und die Neuordnung des vormals herrschenden Repräsentationssystems.

24 Vgl. Buglya, *Die subversive Kamera* (Anm. 1), S. 252.

25 Ebd., S. 250. Nichtsdestotrotz war der Film nach 1956 weniger stark von Reglementierungen betroffen als die Literatur, in der eine größere Gefahr vermutet wurde. 1957 wurde der Schriftstellerverband aufgelöst, und zahlreiche Schriftsteller wurden mit Schreibverbot oder Gefängnisstrafen belegt; vgl. Kriedemann, Béla Bálasz Studio (Anm. 22).

26 Vgl. Cunningham, *Hungarian Cinema* (Anm. 8), S. 95; Kriedemann, Béla Bálasz Studio (Anm. 22).

27 Vgl. Hock, *Gendered Artistic Positions* (Anm. 4), S. 118. Bis 1989 wurden nur acht Spielfilme mit einem Aufführungsverbot belegt.

28 Die Filmwissenschaftlerin Dina Iordanova weist darauf hin, dass man die kulturellen Zensurpraktiken in den sozialistischen Ländern auch als Folge staatlicher Besitzansprüche lesen kann – somit durchaus vergleichbar mit den Mitspracherechten von Geldgebern im Westen, die solche Eingriffe bei der Herstellung eines Produkts marktwirtschaftlich rechtfertigen; vgl. Iordanova, *Cinema* (Anm. 23), S. 34; siehe auch Hock, *Gendered Artistic Positions* (Anm. 4), S. 118f.

29 Vgl. Portuges, *Screen Memories* (Anm. 9), S. 95. Die Umbettung Rajks und anderer 1949 hingerichteter Kommunisten nahm eine zentrale Rolle in der Entwicklungsphase vor dem Volksaufstand ein, der wenige Tage später begann (am 23. Oktober).

In einem Interview nennt Mészáros einen Mann, der zum Zeitpunkt ihres Drehs der »Tagebuch«-Trilogie einen entscheidenden Einfluss auf die ungarische Kulturproduktion ausübte: György Aczél.³⁰ Mészáros beschreibt ihn als ideologisches Rückgrat der Partei, von dem im Gegensatz zu den ständig wechselnden Kulturministern die eigentliche Kontrolle ausging. Aczél verstand sich darauf, mit regimekritischen Filmen klug zu taktieren. In bestimmten Fällen genehmigte er ihre Finanzierung und Ausstrahlung, nur um der Welt nach außen hin signalisieren zu können: »Look, we have democracy here!«³¹

Jeder Film bzw. jedes Drehbuch durchlief ein kompliziertes Genehmigungsverfahren, an dem mehrere Instanzen beteiligt waren. Mészáros beschreibt es für die Trilogie folgendermaßen: »[...] when you wrote the script you would give it to the studio first, and it would be discussed by a panel. They would talk about dramaturgical points, but never political things. There was always very good communication between the screenplay writer and the film director. Then you'd get the final script and the studio director would decide whether to make the film and how much the budget should be. The script would then go to the Culture Ministry and the script was censored (either whole scenes, whole scenarios, or something just wording). [...] When the film was finished, the studio showed it to a Commission that comprised people from the studio, and the Ministry, and sometimes Acél [György Aczél] came if it was an important film. But in general, they didn't ask for many changes. [...] There was a problem, however, with my second diary film since the story is set in Budapest and Moscow. The Ministry wanted to change the part with Russia, to alter sections. But I didn't want this, and they accepted it. There were many discussions, but they accepted.«³²

Interessant ist, dass Márta Mészáros beim ungarischen Publikum nicht immer auf Verständnis gestoßen ist. Betrachtet man die gegensätzlichen Rezeptionsweisen im Ausland und in Ungarn, stellt sich die Frage, wer mit den Filmen eigentlich erfolgreicher adressiert wurde. Gerade ihre Filme der späten 1970er-Jahre (wie »Kilenc hónap« / »Neun Monate«, 1976), die einen großen internationalen Erfolg erzielten, wurden vom einheimischen Publikum äußerst negativ aufgenommen. Grund dafür war unter anderem, dass sich die ungarischen ZuschauerInnen nur schwer mit den jungen, modernen und zum Teil alleinerziehenden Protagonistinnen identifizieren konnten, die nach Selbstverwirklichung strebten. Obwohl der Sozialismus mit seiner Arbeitsmoral eine stärkere Gleichberechtigung ungarischer Frauen und Männer einführte,

30 Aczél war von 1957 bis 1967 stellvertretender Kulturminister sowie von 1967 bis 1974 und von 1982 bis 1985 Sekretär des Zentralkomitees; zu seiner Rolle in der Kulturpolitik vgl. Cunningham, *Hungarian Cinema* (Anm. 8), S. 95f.

31 Mészáros' Worte zit. nach Horton, *Ordinary Lives* (Anm. 8). Aczél war auch die entscheidende Person, die bei der Errichtung der Béla Bálázs Film-Studios 1961 mitwirkte (bis dahin beispiellos für die Entwicklung des experimentellen Films in Ungarn). István Szabó erinnert sich, dass dem Eintritt in die Filmstudios ein Gespräch der gesamten Klasse mit Aczél vorausging, in dem er jedem Einzelnen seine Ansichten der Kulturpolitik unterbreitete; vgl. Kriedemann, *Béla Bálázs Studio* (Anm. 22).

32 Zit. nach Horton, *Ordinary Lives* (Anm. 8).



Filmstill aus »Tagebuch für meine Kinder«: Juli im Atelier ihres Vaters

wurde sie von den ungarischen Frauen mehrheitlich als Zwang und weniger als Autonomiegewinn empfunden.³³ Die »Tagebuch«-Trilogie wurde in Ungarn zwar positiver aufgenommen, doch was die Rezeption hier wiederum erschwerte, war die Verankerung der Geschichte in einem bürgerlichen Kontext: Juli ist Teil einer ungarischen Elite und spricht mit ihrem privilegierten Status wiederum nur eine Minderheit an. Mészáros' Filme scheinen stets aus ihrer Zeit herauszufallen – was insbesondere für die Trilogie zutrifft, die insgesamt 18 Jahre umspannt (rechnet man »Kisvilma« / »Kleine Vilma« aus dem Jahr 2000 hinzu).

Aus heutiger Sicht ist dieses Filmprojekt in mehrfacher Hinsicht ein historisches Dokument, nicht zuletzt auch wegen der gewandelten Zuschaueradressierung. Die in drei Teilen erzählte Geschichte von Juli, die mit ihrem Wunsch, Filmemacherin zu werden, erst auf Widerstand und Ungläubigkeit stößt, sich aber schließlich erfolgreich durchsetzt, ist mehr als ein persönlicher Einblick in Mészáros' eigenen Werdegang und hat zudem eine Relevanz, die über den ungarischen Entstehungskontext der 1980er-Jahre hinausreicht. Mészáros beschreibt eine Bildpolitik und betreibt sie zugleich. Geschichts-Bilder werden in ein Material überführt, das künstlerisch und ästhetisch formbar wird.

33 Vgl. Olga Tóth, Working Women. Changing Roles, Changing Attitudes, in: *Hungarian Quarterly* 38 (1997), S. 69-77. Für eine vergleichende Analyse der ungarischen Rezeption von Mészáros' Filmen siehe Laura Hollósi, Márta Mészáros: The Award-Winning Films and their Reception in Hungary and in the United States, Master's thesis, CEU Budapest College, 2001. Zu ihrer negativen Rezeption siehe auch Portuges, *Screen Memories* (Anm. 9), S. 61f.

Anfangen von den väterlichen Gipsabgüssen, die wir im Atelier sehen, den Stalin-Lenin-Büsten und Plakaten auf öffentlichen Plätzen, Szenen eines Theaterstücks, in dem der Kampf gegen die Faschisten nacherzählt wird, über die flackernde Kinoleinwand bis hin zum ersten Fernsehmonitor, vor dem Juli im dritten Teil sitzt, bevor sie schließlich selbst mit der Kamera in der Hand öffentliche Kundgebungen aufzeichnet: Was Márta Mészáros hier über die verschiedenen Arten von Bild- und Tonträgern, über wechselndes Schwarz/Weiß- und Farbfilmmaterial dokumentiert, ist die Performativität von Geschichte, die auch einen mediengeschichtlichen Wandel vollzieht. Historisches Bewusstsein wird als Aneignungsprozess geschildert, geformt von einem medialen und zugleich einem persönlich-subjektiven Gedächtnis. Der Film nimmt als subjektiver Metadiskurs Bezug auf die Dokumentation historischer Ereignisse und kommentiert seine eigene Rolle innerhalb der Bilderzeugung. Grund genug, die Trilogie heute noch einmal neu zu sehen.

Für zusätzliches Bildmaterial und Filmausschnitte siehe die Internet-Version unter <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2015/id=5194>>.

Patricia Vidović

Universität Zürich | Seminar für Filmwissenschaft

Affolternstr. 56 | CH-8050 Zürich

E-Mail: patricia.vidovic@fiwi.uzh.ch